ХРИСТИНА ДРОГОМИРЕЦЬКА

# ОПТИКА ВЕРБАЛІЗАЦІЇЇ НАСОЛОДИ У "LAS MENINAS" ТА "DELIRIUM" ІГОРЯ ПОДОЛЬЧАК



Ритуальність, символічне – основа фільмів Ігоря Подольчака. Це своєрідна вистава за склом, де дійові особи намагаються за будь-яку ціну принести задоволення Іншому, тому, кого нема. Сюжет фільмів («Las Meninas» (2008) та «Delirium» (2013)) - обрамлений дестинованістю, несвідомим пусковим механізмом – подією, яка є чітким виразником неминучого ритуалу: смерті у «Delirium» та життя у «Las Meninas», який надалі лише розгортає психологічну складову цих ритуалів. В дечому доводить їх до абсурдної невиконаності – так званої дії заради самої дії.

Щоденність дійових осіб вважається їхнім єдиним доступним даром, що поруч із тілом видає тривогу. Те, що знаходиться поза заданим топосом, викликає тривогу і водночас приваблює можливістю насолоди, яка здається вкраденою в Іншого, здобутою зовні. Цьому слугують згадки персонажів «Las Meninas» за буденною трапезою про свої дрібні зовнішні задоволення. У той час всі вони перебувають у зачиненому просторі дому. Дім – вісь їхнього означення як суб'єктів, він визначає їхню поведінку, немовби обмежує, виставляє рамки. Він репрезентує у собі концепт культури. Віктор Мазін у праці «Машина впливу» стосовно культури висловлює наступну тезу: «... в чому полягає сутність культури, оскільки саме на ній лежить відповідальність за багато негараздів, нещасть, страждань людини ... саме культура покликана нас від усього цього захищати. Загалом ми маємо тут справу з діалектичної конструкцією ... без культури немає суб'єкта, але входження в неї залишає свій травматичної слід, або, згідно з формулою Фрейда, культура, яка покликана захищати людину, натомість поневолює її». «Дім» в обох фільмах вважитиметься конструктом, який означить ролі для кожної дійової особи, призове



Кадр з фільму “Delirium”, 2013

їхнє мовлення (зробить його відповідним) та передбачить амплітуду їхньої дієвості. «Дім» - це та сама «культура». З одного боку, він призначений для захисту, для перформативності, що вміщує у собі роль та ролі, які взаємодіють, а з іншого – він зводить суб'єкта лише до функції. Тобто у «Las Meninas», зокрема, не суб'єкт виконує дії над предметами (посудом) а предмети виконують дії над ним самим. Він втрачає владу над своїм «тілом», котре було викрадене Іншим говорячи словами Жака Дерріда («Письмо та розрізнення»), у той момент коли суб'єкт має стосунок до свого тіла, він більше не є його тілом. А смерть – всього лише реалізація нашого ставлення до Іншого, ніби я помираю через Іншого, для Іншого в Іншому. Яскравим виявом цього є епізод «Delirium» із похоронною процесією, представлений уповільнено. Вагомою тут є сама подія, а не померлий. Ми не здогадуємось, хто насправді помер. Ця подіє захоплює нас у вир спостереження, де здійснюється насолода, що можлива лише частково. Нам не дається цілісна картина з тої точки зору, яку ми здатні інтерпретувати – ми бачимо її або впритул, уривками або на далекій відстані, але попри це дивимось на неї невідривно.

Дійові особи – метафори, психотипи, які утворюють трикутник: Батько, який часто замінюється Сином, Матір та Дочку, важливо зазначити, що Дочка та Матір не є взаємозамінними. Вони показані як окремі суб'єкти, які намагаються всіма можливими способами відокремитись одна від одної. Зокрема, у «Las Meninas» Дочка просить не чіпати речей своєї Матері. На противагу цій роз'єднаності, чоловічі персонажі є цілісною репрезентацією «метафори батька». У «Las Meninas» перед нами навіть «слабкий батько», за яким все ж закріплена репрезентація «закону».

Рутинна протяжність та повторювальність дій, колоподібний рух повинен відбуватись, і він – на його сторожі. Ролі персонажів – номінальні і не мають поколіннєвого зв'язку, вони актуалізуються у мить репрезентації, виписуючи алгоритм дій, котрий чітко виявляється через пластичність їхніх рухів та висловів, що характеризуються своєрідною замкненістю. У просторі дому вони знову і знов народжуються. Мераб Мамардашвілі у «Бесідах про мислення» пише про те, що потомство не має душі, про те, що культура заново народжується у кожному потомку, якщо він здійснює певний акт, яким зав'язується історія, зав'язується все те, що було до. Ці акти належать до категорії так званих актів, всередині яких існує зв'язок з усім сущим. В них живе самого цього акту (або його актуальність) зв'язують того, хто здійснює акт з усім живим, а живе те, що стало потенційним або мало потенційні можливості в просторі свідомості. Потенційність у фільмах Подольчака здається вимушеною, персонажі видаються приреченими, їхнє існування гнітить їх самих, але якось припинити цю невідворотність ніхто із них не наважується, тобто вони свідомо підтримують та обертаються довкола певної травматичності, яка закріпилась в їхньому уявному: «Людина стає повноправним членом спільноти, не просто коли вона ідентифікується з виявленою символічної традицією цієї спільноти, але тільки тоді, коли вона допускає примарність виміру, який підтримує історію травматичних фантазій, що передаються між рядків, в лакунах й викривленні виявленої символічної традиції» (Славой Жижек «Крихкий абсолют або чому варто боротися за християнський спадок»). Всі образи включені у символічне коло взаємним визнанням та транслюють між собою певну інформацію, яка для того, хто втручається зовні інтерпретується виключно у межах його суб'єктивного сприйняття та не має тої ваги, яку набуває лише у межах сцени спільної появи дійових осіб.



Кадр з фільму “Las Meninas”, 2008



У цьому контексті ці фільми мають дещо різний механізми демонстрації взаємодії суб'єкта та символічної системи. Дійові особи «Las Meninas» попри те, що пов'язані якоюсь історією – кожен із них володіє знанням, що вважається спільним для них усіх – вони і роз'єднані вираженням своєї дієвості, тому ніхто з них не відповідає на фрази, що вкидаються у механічність їхньої «трапези». Фрази здаються вирваними з якогось внутрішнього контексту, вони не мають перформативної сили, це – така собі витрата на марне, яка повинна знову і знов відбуватись. Виникає здогадка, що їхніми адресатами не є хтось із персонажів, які сидять поруч, їхнім адресатом може бути лише Інший. Саме той Інший, якого нема, але який очолює символічну систему. Важливо і те, що фрази лише іноді інтерпелюються, викликаючи ілюзію розуміння, але пізніше стає очевидним, що смисл залишається замкнутим у межах кожного персонажа окремо. У «Delirium» спостерігається подібна ситуація, але з деякими нюансами. Одним з таких нюансів, є введення образу іншого, який входить у дім щоби вирішити проблему, суть якої не є зрозумілою навіть для нього самого. Цей персонаж шукатиме у суцільному, нерозривному наративі точку відліку, якої, звісно, нема. Символічне коло представлене через персонажів цього фільму взиватиме саме до нього, експлікуючи окремі наративи як свідчення, що нагромаджуватимуться та ніяким чином не самоусуваються – ніщо не буде вирішеним за відсутності проблеми як такої, натомість формуватиметься ніби вербальний щит (прірва, де накопичується текст, певне задоволення), що не дозволяє нікому із них побачити цілу картину. Попри те, інший не буде поглинутим, він швидше за все уособлює у собі ту лакуну, тріщину, якою наділена будь-яка система. Він – той компонент, який дозволяє побачити незавершеність: «... реальність, яку я спостерігаю, ніколи, не буває «цілою» не тому, що значна частина її вислизає від мене, а тому, що вона містить пляма, мертву точку, яка свідчить про мою включеність в неї» (Славой Жижек «Механізм розриву. Паралаксне бачення»).

Гість викликає тривогу та руйнує уявну цілісність (він діє за принципом дзеркала, у яке вдивляються персонажі, та бачать ніщо не інше як спотворених себе). Його функціональність ідентична з лаканівським об'єктом маленьким «а», до якого спрямоване мовлення та бажання дійових осіб, також він вносить розрізнення. Всі перестають асоціюватися з усіма, розламується їхня уявна цілісність, і кожен видає ту інформацію, яка закріплена за роллю. Цей інший, на їхню думку, має доступ до насолоди, яка не потрібна, тому його простір обмежується рештою. Це добре видно, зокрема, в епізоді, де Мати прибираючи у кімнаті Гостя (іншого), всіляко перешкоджає його спробам зафіксуватись хоча б якійсь точці. Її дії не можуть не вирізнятися деякою ворожістю, оскільки інший актуалізує дійових осіб. Варто розрізнити Іншого, до якого звернений наратив у фільмі «Las Meninas» та іншого в образі Гостя у «Delirium», який якраз і приводить у дію, перформує символічне коло з дійових осіб. На думку Жиля Дельоза, яку він висловлює у «Логіці сенсу»: «... ми повинні розрізнити апріорного Іншого, який позначає цю структуру, і конкретного іншого - того іншого, який позначає реальні елементи, що актуалізують цю структуру в конкретних полях. Якщо цей конкретний інший завжди є кимось - я для тебе, а ти для мене - тобто в кожному полі сприйняття присутній суб'єкт іншого поля, - то апріорний Інший, не є хтось, оскільки структура є трансцендентною стосовно елементів, які актуалізують її». Інший у «Delirium» - це той, хто дозволяє решті дійових осіб відбутись, виказати себе та насолоду, яка передбачена та обмежена системою. Віктор Мазін інтерпретуючи Жака Лакана пише про те, що інший перебуває у зв'язку із уявним. За його образом формується уявлення про себе. Саме завдяки іншому на світ з'являється моє власне я. Він вважає, слідуючи за Лаканом, що функція іншого – ортопедична. Інший ніби виховує правильну форму, здійснює функцію формоутворення я.

На Гостя проектується роль протеза для загалу. Ця роль базується на уявному цієї спільноти, і ця дія – притягнення іншого в історію – є нав'язливою. Дійові особи безперестанку відсилають у бік іншого вербальну нісенітницю (хоча вона представляє відображення їхньої повсякденності). Вона не має у собі інформативної цінності, що часто, як у «Las Meninas» не пов'язується безпосередньо із кожним із них окремо, вони від початку не становлять собою єдності, і подія, на яку натякається не є одиничною, не належить якійсь конкретній дійовій особі. Вона більше схожа на конструкт, який характеризується певними неточними, вибірковими, навіть випадковими рисами. Попри це, інтенції та причинність цієї події неможливо визначити, тобто вона всіх поєднує певним знанням, що доступне виключно цьому колу, але ззовні воно просочується лише слабким відлунням, що атакує іншого. Ця ситуація має спільні риси із схожою, що відбувається у фільмі «Теорема» П'єра Пазоліні, але у цьому випадку інший не є чистим об'єктом (об'єктом, який приходить нізвідки і так само безслідно зникає), який зваблює. У цьому випадку інший – це витіснений суб'єкт, якого примушують бути свідком, примушують прийняти позицію наглядача сцени, де прокламується їхня насолода. Від цієї позиції він декількаразово спробує відмовитись – намагатиметься вийти із лабіринту, де центральним образом є «дім», та попри спроби покинути його – постійно до нього повертатиметься, як до осі свого руху, своєї закинутості у цей простір.

Відповідь, як така, не цікавить спільноту, для неї важливий процес окликання (навіть сам оклик) та ілюзія того, що може привласнити собі трохи насолоди, яка не вкладається у їхній усталений лад. Очевидно, що вони вибудовують бар'єр з цією метою - бар'єр між ними окремими та тим, що становить для них



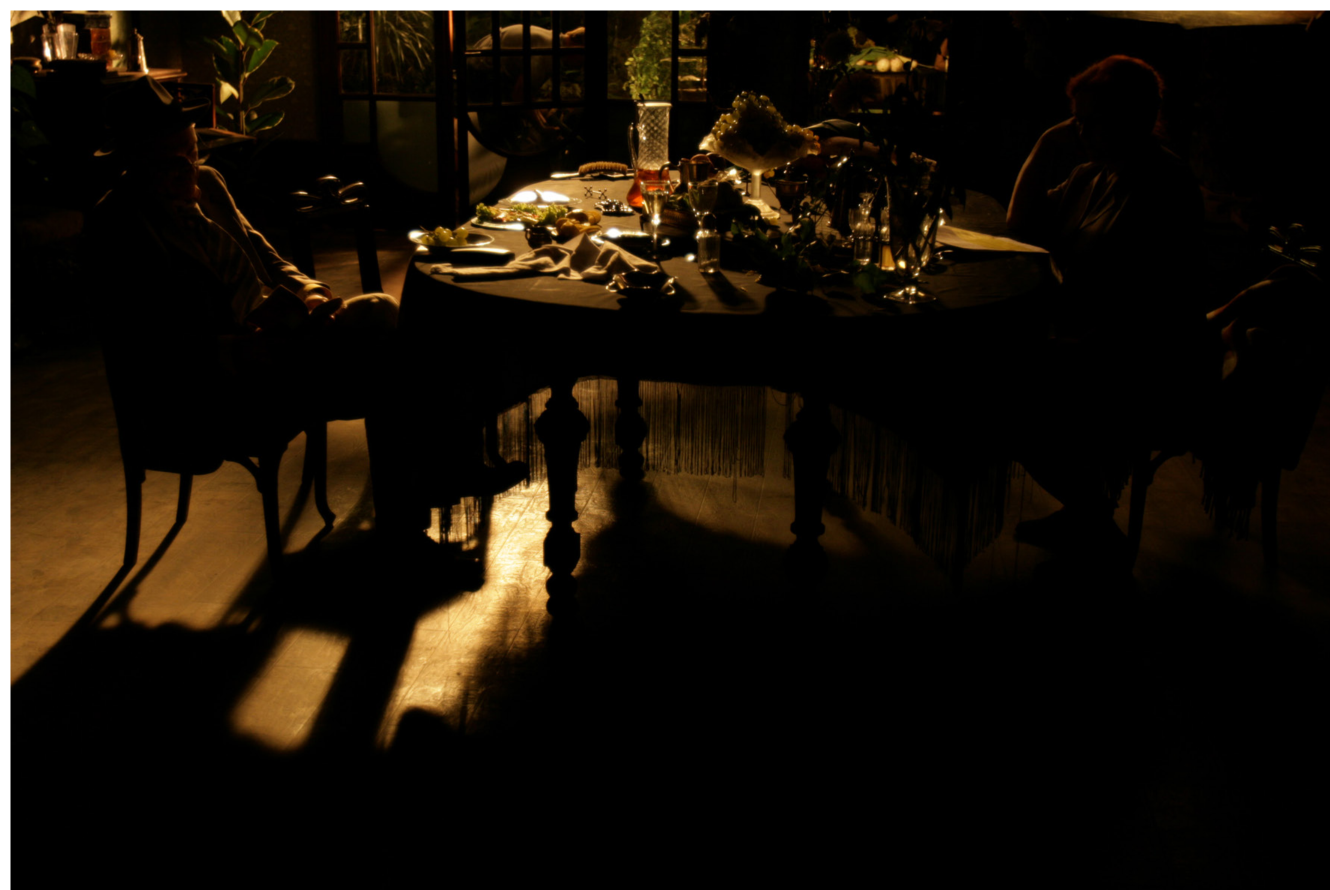
Кадр з фільму "Delirium", 2013

насолоду: «Потрібні бар'єри, щоб лібідо посилювалося, а там, де природної протидії задоволенню бракує, люди в усі часи встановлювали узгоджені перешкоди, щоб мати можливість насолоджуватися любов'ю» (Зигмунд Фройд «Закляття невинності»). Мовлення дієвих осіб «Delirium» - голосне та невротичне – коливання між сном та дійсністю. Сон – виразник асоціального, що відкриває доступ до поля насолоди, коли ж дійсність в обох фільмах прокламується механічністю соціальних ритуалів. І на цій межі якраз з'являється їхнє беззмістовне мовлення, котре показує завуальований вектор їхнього бажання. Воно чітко виказується, зокрема, у фільмі «Las Meninas», в епізоді, де вербальна криза характеризується все більше і більше тривогою та переходить у мовчання, вербальний колапс заміняється сценою, де Мати починає розмовляти своїм тілом, конвертуючись в анатомію – намагається викликати у себе оргазм: «Жіноче мовлення? Але це як і раніше анатомічне мовлення, все та ж мовлення тіла. Жіноча специфіка виявляється в дифракції ерогенних зон, в децентрованій ерогенності, розсіяній полівалентності оргазму і перетворенні всього тіла бажанням - такий лейтмотив, що пронизує не тільки всю сексуальну і жіночу революцію, а й всю нашу культуру тіла, від анаграм Бельмера до Дельоза. Завжди мова йде про тіло, якщо не анатомічне, то, принаймні, органічне і ерогенне, про функціональне тіло, яке навіть в цій розпорошеній і метафоричній формі має своїм призначенням оргазм, а природну маніфестацією – бажання». (Жан Бодрійяр «Зваблення. Входження у кінцеве»). Потрібно зважити на те, що жінка перебуває у зв'язку з Іншим, тож її насолода не є обмеженою рамкою, до якої вдається чоловік. У фільмах – чіткі психотипи, які працюють у схемі традиційної сім'ї: жіноче зберігається за Матір'ю та Дочкою а батьківська метафора – за Батьком або Сином, нема зсуву цих ролей. Жіноча насолода мабуть



Кадр з фільму "Delirium", 2013





Кадри з фільму “Las Meninas”, 2008

не настільки анатомічна, хоча її анатомічний вияв видається завершеною експлікацією – насолода жінки полягає у тому, що вона викликає своєрідне мовлення у свій бік.

У «Las Meninas» видно як жіночий персонаж все сильніше та сильніше фіксуватиметься та набиратиме виключного впливу серед усіх мовців поки остаточно не означиться істеричним дискурсом. На противагу жінці – чоловік виказуватиме все чіткіше номінальність своєї ролі та деяку слабкість та відчуття паралічу. Матір здобуває надлишкову насолоду (joussance) постійним повтором спогаду про акт, а не самим актом: «Пряме сексуальне jouissance негайно «знімається» в jouissance Іншого, і вони чарівним чином накладаються один на одного. Урок, який потрібно винести з цього, полягає в тому, що «справжнє» jouissance міститься не в самому акті і не в передчутті майбутнього задоволення, а в меланхолічній згадці про нього» (Славой Жижек «Механізм розриву. Паралаксне бачення»). Мати наче лаштує сцену, де реалізується її анатомічне мовлення для Іншого. Її зовнішній вигляд та вбрання, що викликає лише відторгнення у Батька: «Знову ця сукня», - декларують різнополюсність цих персонажів. Адже Батько представляє Закон – фундаментальне цього дому як спільноти, йому не відома надлишкова насолода, до якої вдається Мати, оскільки здається підривним явищем, але ж насправді підривних характеристик ця роль не містить у собі, а навпаки – живить та справджує її. Надлишкова насолода не потрібна Батьку, бо не вкладається у його роль, навіть попри те, що ця роль здається насадженою на нього тою ж таки Матір'ю. Образ Батька можна пов'язати з метафоричним образом стеблин квітів у модерністичній поезії Томаса Еліота, які повинні сходити кожної весни. Відчувається приреченість та небажання виконувати



Кадр з фільму "Delirium", 2013

цю повторну дію, цей колооберт життя у смерті та смерті у житті. Батько теж не у великому захваті від проробленої та поставленої не ним сцени, але все ж, коли перед ним висувається своєрідна вимога з боку жінки – вимога бути, він приймає її. Обрамлює своєю присутністю у «домі».

Фільм «Las Meninas» віддзеркалює соціальну структуру, де за кожним закріплена певна функція у відношенні до Іншого, у той час «Delirium» - це напівмарення, яке викликає сумнів та тривогу. Попри наявність кола схематичних дійових осіб, які вже зустрічалися у «Las Meninas», у цьому випадку ідентифікація не є такою чіткою. Наявність іншого, його «втручання» перформує сцену, де решта персонажів не просто виявляють себе та виказують своє бажання, ще їм доводиться якимось чином обійти іншого – не стикаючись впритул, все ж захопити його у вирі свого говоріння. Спільним для обох фільмів є циклічність подієвого перформансу, який будь-що повинен відбуватись, який за своєю природою - неухильний. Рамка є заданою апріорі, тобто структура у собі існує від початку їхнього мовлення, і можливості якимось чином її зруйнувати нема: «Вічне повернення - це, насправді, Ціле, але таке Ціле, яке говорить про роз’єднані члени або серії, які розходяться: воно не все повертається назад, воно не дозволяє повернутися тому, що повертається лиш одного разу, а саме тому, що прагне перецентралізувати коло, зробити серії такими, що сходяться, відновити його, світ і Бога» (Жиль Дельоз «Логіка сенсу»). Обидва фільми прокламують рух в нікуди та дію заради самої дії, безперервне повернення з різними варіаціями, але незмінним залишається невирішеність та недоторканість «ядра», що уособлює у собі принцип насолоди – насолоди наближення, але у жодному разі не зіткнення з поглядом Медузи.

Походження тексту: “Контур” https://kontur.media/podolchak

